



Cuadernos de Ilustración y Romanticismo

Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII

Universidad de Cádiz / ISSN: 2173-0687

nº 25 (2019)

TEATRO Y BURLA EN JOSÉ JOAQUÍN BENEGASI Y LUJÁN (1707-1770): NOTICIA DE SUS PIEZAS DRAMÁTICAS BREVES Y EDICIÓN ANOTADA DE *EL TIRO A LA DISCRECIÓN**

Carlos MATA INDURÁIN
(Universidad de Navarra, GRISO)

Recibido: 01-04-2019 / Revisado: 02-07-2019

Aceptado: 02-07-2019 / Publicado: 20-12-2019

RESUMEN: En este trabajo pretendo un acercamiento al teatro de José Joaquín Benegasi y Luján (1707-1770), autor con una clara inclinación a lo jocoso, cuyo corpus está formado por cinco piezas breves: *La campana de descasar*, *El papillote*, *El ingenio apurado*, *El tiro a la Discreción* y *El Amor casamentero*, títulos a los que hay que añadir su comedia burlesca *Llámenla como quisieren*. En la parte final añado la edición anotada de una de estas obras, el baile titulado *El tiro a la Discreción*.

PALABRAS CLAVE: José Joaquín Benegasi y Luján. Teatro. Entremés. Postbarroco. Literatura de entresiglos. *El tiro a la Discreción*.

THEATRE AND MOCKERY IN JOSÉ JOAQUÍN BENEGASI Y LUJÁN (1707-1770): SOME NOTES ON HIS INTERLUDES AND AN ANNOTATED EDITION OF *EL TIRO A LA DISCRECIÓN*

ABSTRACT: This paper offers an approach to José Joaquín Benegasi y Luján's theatre (1707-1770), a writer specialised in serious-comic literature. Benegasi's dramatic work is composed of five short pieces: *La campana de descasar*, *El papillote*, *El ingenio apurado*, *El tiro a la Discreción* and *El Amor casamentero*. In addition to these pieces, one could also mention his burlesque comedy entitled *Llámenla como quisieren*. At the end, the paper presents an annotated edition of the interlude *El tiro a la Discreción*.

KEYWORDS: José Joaquín Benegasi y Luján. Theatre. Interlude. Post-Baroque period. Seventeenth- to Eighteenth-Century Literature. *El tiro a la Discreción*.

* Este trabajo forma parte del Proyecto «Identidades y alteridades. La burla como diversión y arma social en la literatura y cultura del Siglo de Oro» (FFI2017-82532-P), del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades del Gobierno de España-Agencia Estatal de Investigación (MICIIN/AEI/FEDER, UE).

El madrileño José Joaquín Benegasi y Luján (1707-1770) —al igual que su padre, Francisco Benegasi y Luján¹— es un autor especialmente inclinado a la literatura jocoseria.² Benegasi hijo escribió poesía y teatro, y cultivó igualmente la prosa, dando a las prensas numerosos títulos, algunos de ellos firmados con distintos seudónimos como Juan Antonio Azpitarte, Juan del Rosal, Joaquín de Paz o Joaquín Maldonado (Aguilar Piñal, 1981: I, 587-593). Se trata de un autor tradicionalmente poco conocido, pero que en los últimos años ha comenzado a recibir cierta atención por parte de la crítica. Así, a lo dicho antiguamente por La Barrera (1860), Cotarelo y Mori (1911) y el marqués del Saltillo (1948), o en las últimas décadas del siglo xx por Aguilar y Piñal (1981), Palacios Fernández (1981), Tejero Robledo (1991) o Herrera Navarro (1993), se han sumado en fechas recientes importantes aportaciones debidas a Mata Induráin (2007, 2018a, 2018b, 2019a y 2019b), Ruiz Pérez (2012, 2013 y 2014), Padilla Aguilera (2015) y Ferreira Prado y Servera Baño (2018a y 2018b).³ De estas contribuciones, quiero destacar ahora una de Ruiz Pérez, «Para una bibliografía de José Joaquín Benegasi y Luján. Hacia su consideración crítica», en la que ofrece un catálogo muy completo de su producción, al tiempo que la contextualiza en unos nuevos tiempos en que los escritores «ya no rehúyen el mercado, sino que lo buscan y alimentan» (2012: 148).⁴ Ruiz Pérez —en ese y en otros trabajos— ha puesto de relieve que Benegasi hijo es un ingenio con una clara conciencia de autor y que su figura se comprende mejor en el contexto de progresiva profesionalización de la escritura que se conoce en el momento en que él escribe. Por mi parte, me he ocupado recientemente de su poesía, destacando que el autor se mueve con mucha soltura en el territorio de lo festivo y lo jocosero. Señalaba que sus versos «Diome Apolo mi destino / para lo jocososo solo» resumen a la perfección esa «orientación mayoritaria» de su obra poética:

La primera conclusión que se obtiene tras una lectura de sus textos poéticos es la [...] de su inclinación preferente a lo festivo y jocososo, a los chistes y las gracias. Un ambiente lúdico —podría decirse— impregna la mayor parte de sus poemas, en los que predomina la estética conceptista de la agudeza, con abundancia de diálogos y otros juegos de palabras, con el empleo jocososo de rimas agudas (muy frecuentes) y esdrújulas, versos de cabo roto, anáforas y otros juegos de repetición... (Mata Induráin, 2018a: 100).⁵

Por lo que hace a la vida de don José Joaquín, no es mucho lo que se sabe de ella; y, de hecho, varios de los datos más relevantes se desprenden de las portadas de sus obras y de comentarios autobiográficos incluidos al interior de las mismas. Sabemos así, por ejemplo, que fue señor de Terreros y Valdeloshielos y regidor perpetuo de la ciudad de Loja; que era asiduo de las tertulias madrileñas del momento; que al enviudar sin hijos tomó el hábito en la Real Casa Hospital de San Antonio Abad, etc. Pero no me detendré ahora en este aspecto biográfico. Para el objeto de mi trabajo, me interesa mucho más

¹ Sobre Benegasi padre, ver Tejero Robledo (1984 y 2010), Martín Martínez (2008) y González Cañal (2018).

² Para el concepto de lo jocosero remito a Étienne (2004). También resultan de gran utilidad las reflexiones sobre lo satírico-burlesco de Arellano (2003).

³ Recientemente Tania Padilla Aguilera ha defendido su tesis doctoral sobre la figura y la obra de José Joaquín Benegasi y Luján.

⁴ Y añade: «Al penetrar en los textos de Benegasi descubrimos un autor con marcada conciencia de su estatuto y situación, deseoso de mejorar en ellos y conocedor de los medios para lograrlo» (149).

⁵ Señalaba además que son muchos los temas y motivos satíricos presentes en sus poesías, en las que utiliza diversos paradigmas compositivos como el pronóstico burlesco, el pregón, el epitafio, la glosa, la perogrullada, el autorretrato burlesco, la parodia de la mitología, la descripción de una fiesta de toros, el juego con los nombres de las calles de Madrid, etc.

recordar el juicio que como ingenio literario le mereció a La Barrera, quien en su *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español* escribió:

Coplero discreto, sazónadamente festivo, llano y sencillo en el estilo como pocos de sus contemporáneos, nuestro don José Joaquín se dedicó toda su vida, casi por oficio, a la composición métrica, fatigando incesantemente las prensas con libros y papeles poéticos, muchos de estos populares, otros panegíricos, descriptivos de festejos y sucesos públicos, y así a esta manera. Supo manejar fácilmente los versos cortos, más adecuados a los asuntos que le inspiraba su festivo numen (1860: 36b).

Pues bien, aquí voy a centrar mi comentario en su obra dramática: daré primero noticia de las piezas que forman su teatro breve, destacando sus principales características (temas, personajes, recursos dramáticos, estilo, etc.) y añadiré a modo de apéndice complementario la edición anotada de uno de sus bailes, *El tiro a la Discreción*.

1. EL CORPUS DRAMÁTICO DE JOSÉ JOAQUÍN BENEGASI Y LUJÁN

El corpus dramático de Benegasi hijo está formado por una comedia burlesca, *Llámenla como quisieren*, y cinco piezas de teatro breve, a saber, el entremés *La campana de descasar* y cuatro bailes: *El ingenio apurado*, *El tiro a la Discreción*, *El papillote* y *El Amor casamentero*,⁶ si bien existe cierta indeterminación en lo que se refiere a las denominaciones subgenéricas de estas piezas, cuestión terminológica sobre la que volveré luego. La comedia burlesca *Llámenla como quisieren* —con la que nuestro autor prolonga un molde paródico muy en boga durante el siglo xvii— la analicé con detalle en un trabajo anterior (2007), así que remito a ese artículo y paso a centrarme en el comentario, siquiera somero, de sus piezas de teatro breve.

El antes citado La Barrera destacaba en su célebre *Catálogo* que «El corto número de pequeñas piezas cómicas debidas a la pluma de don José Benegasi basta para indicarnos el feliz talento que poseía para estas composiciones ligeras y esencialmente populares» (1860: 36b-37a). Cotarelo y Mori, por su parte, en su *Colección de entremeses...*, señalaba: «Don José Joaquín Benegasi escribió tres bailes, mejores que los del padre y curiosos para la historia del género» (1911: vol. 1, ccvía). Alude el crítico a las tres piezas breves que salieron publicadas en 1744 en un volumen titulado *Obras métricas que dejó escritas...*, donde figuraban junto con otras composiciones de su padre, Francisco Benegasi. Son de José Joaquín el *Baile entremesado de El ingenio apurado* (59-65), el *Baile de El tiro a la Discreción* (66-77) y el *Baile del papillote* (78-88). Dos años después, en *Obras líricas jocoserias...* (1746) —otro volumen que mezcla textos de ambos ingenios— se incluye una cuarta obra de Benegasi hijo, el *Entremés de La campana de descasar* (150-156).⁷ Ocurre además que en este volumen de 1746, a continuación de esta obra, se ponen las tres piezas teatrales incluidas en el libro de 1744. No se trata en propiedad de una edición nueva, sino que tras la página 156 de *Obras líricas jocoserias...* (justo después de acabar *La campana de descasar*) se reproducen a plana y renglón los textos dramáticos de 1744, conservando la misma paginación que allí tenían (1-88). En fin, para completar el corpus de su teatro breve, a los cuatro títulos ya mencionados hay que añadir una quinta pieza, el *Sainete de El Amor*

⁶ La Barrera (1860: 37b) menciona también entre sus obras una *Loa en celebridad del arribo de la princesa de Asturias*, sin dar mayores datos. No me ha sido posible localizar este texto.

⁷ Puede verse ahora un comentario y edición anotada de este entremés en Mata Induráin (2018b).

casamentero, incluido a modo de apéndice en la segunda edición (1761) de su comedia burlesca *Llámenla como quisieren*.

El prólogo de *Obras métricas que dejó escritas...* (1744), que va firmado por «D. J. B. y L.» (mientras que en la versión reproducida en 1746, *Obras líricas jocoserias...*, como ya señaló La Barrera, no lleva firma),⁸ resulta muy interesante por sus comentarios relativos a la situación por aquel entonces de los ingenios y de los teatros, y por especificar la posición del autor en ese contexto. Comienza diciendo:

En el siglo precedente (en que se escribía menos, porque se decía más) se representaron con general aplauso los sainetes de que se compone este libro.⁹ Pero ¿qué mucho que le lograsen en aquel tiempo, si eran en él más los discretos, menos los músicos; más los conceptos, menos las áreas;¹⁰ más los ingenios, menos las tramoyas; más las personas y menos las figuras? (s. p.).

Y más adelante leemos la siguiente afirmación, que resulta muy esclarecedora (adelanta ideas que luego expondrá Benegasi al interior de las propias piezas dramáticas —también en las líricas—, en ejercicio metaliterario):

Mi inclinación a los bailes conceptuosos me obliga a dar estos al público, y el conocer que, si no se ven impresos, no se ven; pues ha llegado la poesía discreta a tan infeliz estado, que aun las comedias del sin segundo don Pedro Calderón de la Barca, las del chistosísimo don Agustín Moreto, las sentenciosas de don Francisco Candamo y las discretísimas de mi siempre venerado (y general para un todo) don Antonio de Solís solo duran dos o tres días, para dar lugar las más veces a que se finalicen los teatros para las representaciones modernas. No culpo en esto a los ingenios, ni a los cómicos; no a los primeros, porque conozco que la mayor discreción está en poder acomodarse a los tiempos; no a los segundos, porque solo están a conseguir su mayor utilidad (bastante trabajo tienen en verse precisados a esforzarse para que se ría el pueblo, aun cuando solo están ellos para llorar). Solo, sí, culpo al vulgo (s. p.).

¿Cuáles eran esas *representaciones modernas* aquí aludidas? Benegasi, se refiere, por supuesto, a los géneros musicales y al teatro *tramoyero* (comedias de santos y de magia, de temas bélicos, etc., que abusaban de las mutaciones, las máquinas y los efectos escénicos sorprendentes), tan en boga en aquel entonces. Curiosamente, como digo, son ideas sobre las que volverá a reflexionar en sus piezas dramáticas, por medio de comentarios puestos en boca de sus personajes. Ya en otra ocasión destaqué unos versos que dice el Conde —en diálogo con otros personajes— en la segunda jornada de *Llámenla como quisieren*, los cuales estarían «reflejando circunstancias personales del autor, es decir, de la relación de Benegasi y Luján con el teatro de su tiempo» (2007: 194):

CONDE	Unas veinte comedias tengo escritas y son fatales.
LEONOR	Pues serán bonitas.

⁸ En el ejemplar de la Real Academia Española hay una nota manuscrita en el margen inferior que dice: «Está escrito [el prólogo] por D. José Joaquín Benegasi, hijo de D. Francisco».

⁹ En 1746, «los sainetes que te añado en este libro».

¹⁰ *Sic*, en referencia a las *arias* musicales.

CONDESA	¿Por qué a los tramoyistas no comboyas?
CONDE	Porque a mí no me llevan las tramoyas.
CONDESA	¿Por qué no das siquiera los sainetes?
CONDE	Porque no son los míos de juguetes.
CONDESA	Quizá valieran, como ya es costumbre.
LEONOR	¿Qué te darían?
CONDE	Una pesadumbre.
	Observo yo los cómicos preceptos y no gusta ya el patio de conceptos.
CONDESA	¿Pues de qué gustan, dime, sus cuadrillas?
CONDE	De meneos, de teatro y tonadillas (9-10).

Como indica en mi trabajo anterior, estas palabras del Conde aluden al hecho de que el público contemporáneo de Benegasi «gusta más del teatro que abusa de la tramoya (por ejemplo, las comedias de magia, las bélicas, las de gran aparato...) o de los géneros musicales (“tonadillas”) que de un teatro, como es el suyo, basado fundamentalmente en la comicidad verbal, en la agudeza conceptista (los *conceptos* a los que alude ahora, las *humoradas* que mencionaba antes)» (2007: 194). Pues bien, como enseguida veremos, comentarios similares los vamos a encontrar en los versos de sus piezas dramáticas breves.

Para el comentario del teatro breve de Benegasi hijo podríamos separar en dos apartados las cinco obras de que consta el corpus, siguiendo un criterio de ordenación temática. Así, hay dos piezas que pueden considerarse, de alguna manera, complementarias, como se advierte desde los propios títulos: *El Amor casamentero* y *La campana de descasar*. En efecto, en la primera Amor (se edita en mayúscula porque se refiere a Cupido, a la divinidad del amor), ejerciendo la función que indica el título, juntará diversas parejas y dispondrá que contraigan matrimonio; en la segunda, por el contrario, tenemos un letrado que, en chanza, se ofrece a descasar a otras parejas (aunque al final se dirá que esa posibilidad de descasar los matrimonios era pura broma).¹¹ En las otras tres piezas lo que interesa, mucho más que la trama, la acción o el retrato de los personajes, es el tono reflexivo que en ellas se percibe, por la utilización que hace Benegasi de estos textos para aludir a la situación del teatro de su tiempo, cuando ya no le interesan al vulgo (al público popular, en general) las obras basadas en la discreción y los conceptos (ese es el tipo de teatro que él propugna, a la manera antigua, por así decir), sino un teatro «a lo moderno» donde lo que prima, en el terreno concreto del teatro breve, es la jácara, la tonadilla escénica y otros subgéneros similares, en los que ya no tienen lugar —o se valoran muy poco— ese ingenio y esa discreción de los que él tanto gusta. En este sentido, dos de los títulos resultan bien significativos: *El ingenio apurado* (se refiere a un escritor que está *aflicto* porque no se estiman las obras conceptuosas que él compone) y *El tiro a la Discreción* (aquí el Vulgo y la Necedad —conceptos personificados— van a disparar unas balas —y las balas serán precisamente tonadillas— contra la Discreción, que resulta herida y tiene que ser socorrida por el dios Apolo). En la tercera pieza, *El papillote*, el tema metaliterario no queda apuntado en el título, pero sí aparece cuando analizamos su contenido.

Antes de dar unas pinceladas sobre cada una de estas obras, me gustaría dejar señaladas dos cuestiones preliminares:

1) La primera de ellas tiene que ver con la terminología empleada por Benegasi a la hora de nombrar sus piezas. Ocurre que existe cierta indeterminación terminológica: en

¹¹ Al decir que son complementarias no me refiero a que haya una relación genética entre ambas obras, que la segunda sea continuación de la primera.

un caso califica su obra de *entremés*,¹² las otras cuatro son *bailes*, pero a los bailes se les denomina también con otras etiquetas: *baile entremesado*, *sainete*, etc. (a veces la denominación que figura junto al título de la pieza en su portada no coincide con la que se lee en la tabla de contenidos). Así sucede, por ejemplo, con *El ingenio apurado*: en el título se hace constar que es un *baile entremesado*, pero inmediatamente después se anota: «Este *sainete*, y los dos que se siguen, son de don Josef Benegasi y Luján» (cursiva mía), mientras que en el índice del volumen se clasifica entre los *bailes*. Dejo simplemente apuntado este asunto de la vacilación terminológica, sin entrar ahora en mayores consideraciones.¹³

2) En general, las de Benegasi hijo son obras en las que predomina la comicidad verbal (chistes, dilogías, homofonías y otros juegos de palabras) por sobre la escénica, de forma similar a lo que sucede en su comedia burlesca (remito de nuevo a mi trabajo del año 2007). Esto no nos debe extrañar demasiado si tenemos en cuenta su ya señalada predilección por la poesía jocoseria y festiva basada en la agudeza conceptista (ver Mata Induráin, 2018a). En efecto, a nuestro dramaturgo no parece importarle demasiado lograr el desarrollo trabado de una trama de cierta complejidad, ni tampoco detenerse en el retrato de los personajes. Le interesan, sí, los chistes, las gracias, los conceptos discretos, que se conjugan con el mencionado tono de reflexión metaliteraria que adoptan, en parte mayor o menor, varias de estas piezas, como ya queda indicado. Sea como sea, esto no excluye la entrada en sus piezas dramáticas breves de elementos de comicidad escénica, que suelen coincidir con los pasajes cantados (seguidillas y seguidillas compuestas, sobre todo, pero también otras combinaciones estróficas) y bailados.

2. LAS CINCO PIEZAS DE TEATRO BREVE DE BENEGASI HIJO

Pasemos ya a examinar, pieza por pieza, los cinco títulos que conforman la producción dramática breve de José Joaquín Benegasi y Luján.

2.1. *El ingenio apurado*¹⁴

Este baile entremesado (está escrito en verso, con partes cantadas) se localiza en las páginas 59-65 de *Obras métricas...* (1744), y en la reproducción —con la misma paginación, como ya se mencionó— que de ella se hace en *Obras líricas jocoserias...* (1746). He publicado recientemente una edición moderna (ver Mata Induráin, 2019a)¹⁵ de esta pieza en la que apenas hay acción, pero que resulta especialmente interesante porque Benegasi reflexiona, a través del personaje del ingenio apurado ‘afligido’, sobre la situación del teatro —y la literatura, en general— de su tiempo, retomando ideas expresadas en el prólogo compartido de los volúmenes de 1744 y 1746. Las personas que intervienen en él son el ingenio, dos hombres, tres majas, un jácara y un borracho. A este respecto, es significativo el siguiente apunte de Cotarelo y Mori:

¹² De entre la abundante bibliografía sobre el entremés, me limito a remitir a los estudios clásicos de Bergman (1965), Asensio (1971) y Martínez López (1997). Ver también A. de la Granja y Lobato (1999) (sobre el teatro breve en general) y Arellano (2008: 660-674). Para el entremés cantado, ver Gutiérrez de la Concepción y Montes (1997).

¹³ Ver Cotarelo y Mori (1911: vol. I, CLXIV); Huerta Calvo (2001: 61); Madroñal (2003: vol. I, 1040); y Sáez Raposo (2013).

¹⁴ Fernández Gómez lo menciona en su catálogo (1993: 361, n.º 172), consignando: «CTAE [el *Catálogo* de La Barrera] cita un E[n]tremés y un baile de este autor con este título, pero desconozco más datos». Lo menciona también Merino Quijano (1981: vol. I, 703).

¹⁵ La numeración de los versos remite a esa edición.

Quizá sea esta la primera pieza en que aparezcan, si como parece estos juguetes son de la primera juventud del autor, las majas y el jácaro, que ya no es jaque, sino un pobre músico siempre esclavo de su guitarra y coplero a merced del gusto ajeno (1911: vol. I, ccvía).

La acción es en resumen como sigue:

1) vv. 1-36 El ingenio (un 'escritor') se lamenta de la muerte de la poesía (no específicamente de la lírica, sino de la creación poética en general). Dos hombres «*con capas largas y negras, embozados, y los sombreros caídos de ala*» (acot. inicial) le dan el pésame, respondiendo a sus palabras con un estribillo («Que acompañamos a usted / en tan justo sentimiento», vv. 5-6) que se repetirá a lo largo de la pieza, con efecto humorístico. El escritor que escribe con conceptos —declara el ingenio— «consigue con sus papeles / sonrojos, mas no dinero» (vv. 9-10). El autor se lamenta de la necedad del mundo; antes, en cambio, se apreciaban los conceptos y la discreción en el proceso de creación literaria.

2) vv. 37-74 Llegan tres majas «*con las mantillas terciadas*» (acot. tras v. 36) y un jácaro con instrumentos preguntando por el ingenio, quien se sigue lamentando: «No vivo, porque estoy muerto» (v. 42). Las majas le piden unas coplas para un «juguetillo nuevo» (v. 46). Él explica que compone de veras y por eso aborrece los *juguetes*, aunque esto es lo que gusta ahora al vulgo. Al ver su melancolía (v. 53), las majas se ofrecen a alegrarle con unas coplas. Cantan, en efecto, tres seguidillas acompañadas del pandero. Luego canta y toca el jácaro con su guitarra.

3) vv. 75-94 Ahora quien llega buscando al ingenio es un borracho, con su caja de tabaco, quien le pregunta si hace coplas en verso. El ingenio manifiesta en aparte su intención de divertirse a costa del borracho. Pregunta este si se ha muerto el rey de Marruecos, y aquel le sigue la corriente respondiendo afirmativamente. El borracho, dando traspiés, comenta que irá a buscar la ridícula manda que el difunto monarca le ha dejado en su testamento.

4) vv. 95-152 Ido el borracho, el jácaro manifiesta su propósito de seguir divirtiéndose con otra tonada alegre. Y le aconseja al ingenio: «Señor, usted no se muera / de tener entendimiento: / sea loco con los locos, / si quiere parecer cuerdo» (vv. 99-102), es decir, debe hacer como hacen todos los demás. En este momento se marchan los dos hombres que han venido repitiendo el estribillo. Dos de las majas cantan una tonadilla, mientras que la tercera y el jácaro tocan sus instrumentos:

Estamos hoy en un siglo
fatal para los discretos,
y la envidia se disculpa
con la ignorancia del pueblo.
¡Ay, que no quieren
mis mosqueteros,
ay,
sainetes a lo antiguo,
ay,
sino modernos!
¡Ay, y más ay,
pues más ayes tenemos! (vv. 117-128).

Se reiteran las mismas ideas antes expresadas por el ingenio: los espectadores de ahora prefieren los bailes de autores ya fallecidos, que son los que se oyen «con gusto» (ver los vv. 129-132). Las majas acaban la tonada pidiendo en el últílogo perdón de sus yerros, y

añaden un chiste tópico sobre la afición de las mujeres al dinero (ellas siempre *acaban pidiendo*, vv. 144), todo en tono de lamentación. Como puede apreciarse, estamos ante un baile entremesado con muy escasa acción, en el que lo que predomina es el carácter de reflexión metaliteraria, ese comentario-queja del ingenio —sería de nuevo un trasunto del autor— sobre la situación del teatro de su tiempo, al igual que sucede en otros muchos pasajes de la obra de Benegasi, así en prosa como en verso.

En cuanto a la métrica, la práctica totalidad del texto está escrito en romance *é o* (vv. 1-58, 75-120, 129-132 y 141-144) y solo se añaden otras formas en los pasajes cantados (seguidillas, vv. 59-74; combinación de pentasílabos, hexasílabos y heptasílabos, con algunos otros versos más cortos a modo de eco, vv. 121-128, 133-140 y 145-152). Por último, con respecto a la gestualidad de los personajes, cabe destacar la seriedad del hidalgo, que sale «*muy serio, y mal vestido*» y «*hará aquellas demostraciones que parecen regulares en todo el que está afligido*» (acot. inicial), las señales de duelo de los dos hombres («*harán que se limpian las lágrimas con unos pañuelos muy malos*», acot. inicial) o los gestos del borracho, que estornuda (acot. en v. 80) y da un par de traspiés (acot. tras vv. 84 y 92).

2.2. *El tiro a la Discreción*

Este baile, que ocupa las páginas 66-77 del volumen de 1744 (texto reproducido en 1746), es muy similar al anterior en cuanto a su contenido y estructura. Lo edito, a modo de apéndice, al final de este artículo, con la correspondiente numeración de versos y anotación. En esta ocasión los interlocutores son la Discreción, la Desgracia, el dios Apolo, la Prudencia, la Necedad, el Vulgo (su «hermano carnal», según se le denomina en el v. 168) y la Astucia. Presenta, en efecto, una temática muy parecida a la de *El ingenio apurado*: aquí la Necedad y el Vulgo se confabulan en contra de la Discreción (que sale acompañada de la Desgracia, cantando «Déjame sentir, / déjame llorar / ver que me persiguen / por ser racional», vv. 1-4). En efecto, la Astucia saca presa a la Prudencia; y la Necedad (que sale caracterizada de alcalde) y el Vulgo (vestido de varios colores, lo que connota 'locura, inestabilidad', y además con la extravagancia de llevar peluca; ver la acotación tras el v. 38) le *tiran* con una pistola (a eso precisamente alude el título). Las balas que le disparan son tonadillas (los tacos los proporciona el propio Vulgo); Discreción acaba derribada en el suelo y ha de recibir el amparo del dios Apolo. Consideremos este elocuente diálogo:

VULGO	¡Muera, y jácara, señores!
NECEDAD	¡Jácara, y vamos allá!
	¡Acábense los concetos!
VULGO	¡Tonadillas, y no más!
	Tirad a la Discreción
	un balazo y morirá.
	<i>Canta la Discreción.</i>
DISCRECIÓN	No tenéis que tirarle,
	pues bien mirado,
	habiendo necedades,
	¿qué más balazos? (vv. 95-104).

Y es que, para desgracia de Benegasi, ya no se llevan ahora los conceptos, y lo que triunfa entre el gusto popular son las *jacarillas*, las *bufonadas*, los pasos escénicos chuscos y, de forma muy especial, los excesos de la tramoya, como declaran explícitamente estos otros versos —también muy significativos— de la Necedad:

NECEDAD Yo, señor, a decir vuelvo,
y este mi hermano carnal
que llaman Vulgo, queremos
(pues no entendemos de más)
jacarillas, bufonadas,
y ver subir y bajar
figuras, que esto también
se ve fuera del corral.
[...]
Queremos lego que embista
a la lega, y que eficaz
salga dempués el dimoño
a estorbarles merendar.
Queremos que anden tramoyas
por aquí, por acullá,
aunque ruede san Gabriel,
como yo le vi rodar (vv. 167-186).

Como ya hiciera constar Cotarelo y Mori, este texto de Benegasi

Es alegórico; pero refiriéndose siempre al gusto del público en estas piecicillas, tema en que tanto había insistido en el baile anterior. En este quiere demostrar que las tonadillas o jácaras pueden ser agradables al pueblo y dignas del paladar de los entendidos, que eran las que Benegasi escribía (1911: vol. I, ccvib).

La obra acaba con una serie de referencias, en apóstrofe, a los mosqueteros, la tertulia, los aposentos, la cazuela y las gradas, es decir, a los distintos espacios/tipos de público que asistían a la representación en el corral de comedias.

Hay en esta pieza algo más de acción que en la anteriormente comentada, pero lo esencial sigue siendo la reflexión sobre la situación del teatro contemporáneo (los *discretos* como el autor quedan arrinconados), que va acompañada de algunos juegos dilógicos: por ejemplo, cuando se afirma que hay *bastantes* ingenios, pero no *hartos* (vv. 201-203; no están satisfechos, ahítos, porque los literatos son siempre pobres, de acuerdo con el tópico habitual, y no tienen ni para comer). Para otros ejemplos, remito a las notas al pie en mi edición del texto.

El número de acotaciones escénicas es bastante amplio en esta pieza. Aparte de las didascalias con indicaciones para señalar si un personaje canta o representa, las que marcan las entradas y salidas del escenario o las del tipo *dentro, al paño, mirando a, hablando con*, existen otras que detallan algunas acciones o movimientos: la Discreción y la Desgracia se esconden, porque las persigue la Necedad, y entonces «Sale la Astucia sacando como presa a la Prudencia; la Necedad vestida de alcalde y el Vulgo vestido de varios colores y con peluca» (acot. tras v. 38); la Necedad atrapa finalmente a la Discreción («Échala la mano», acot. tras v. 52); y luego está bastante detallada la escena de cargar y disparar la pistola contra la Discreción: la Necedad la saca (acot. al v. 109), «Hacen que el taco que da el Vulgo le cargue la Prudencia, sin que deje la Necedad la pistola» (acot. tras v. 126), «Disparan entre la Necedad y el Vulgo» (acot. tras v. 134), «Tiran y estará cebada la pistola» (acot. tras v. 135), la Necedad desdobra el papel del taco y ve que lleva escrita una T (acotaciones tras los vv. 143 y 144), etc. También la escena con el dios Apolo, que sale «con corona de laurel» (acot. tras v. 150), incluye bastantes indicaciones: da la mano a la Discreción para ayudarla a levantar (acot.

tras v. 158), la Necedad y el Vulgo se arrodillan ante él (acot. tras v. 162), y luego se señala que la Necedad se levanta (acot. tras v. 197; no se indica, pero es de suponer que el Vulgo hace lo mismo). En fin, más adelante la Discreción reparte a la Astucia, la Prudencia, el Vulgo, la Desgracia y la Necedad unos papeles (acot. tras v. 219), que serán las intervenciones que cante cada uno de ellos en el tramo final de la obra.

Por último, con relación a la métrica cabe indicar que todos los pasajes representados son en romance con rima *á* (vv. 33-38, 43-70, 75-76, 85-90, 95-100, 113-118, 127-130, 135-150, 163-208 y 217-234); en los pasajes cantados, predominan las seguidillas (vv. 25-32, 39-42,¹⁶ 71-74, 77-84, 91-94, 101-112, 119-126, 131-134, 159-162 y 209-216), hay un par de fragmentos cantados por el dios Apolo en romancillo *á* (vv. 1-24 y 151-158), mientras que toda la parte final (vv. 235-298) se construye con una combinación estrófica formada por una cuarteta de romance (8- 8a 8- 8a) más un estribillo repetido con esquema 3b 3c 3d 3e 6f 7e.

2.3. *El papillote*

Este *Baile del papillote* ocupa las páginas 78-88 (en el volumen de 1744 y en la reproducción de 1746), y cuenta ahora con una edición moderna mía (ver Mata Induráin, 2019b). Las *personas* que intervienen en él son Monsiur [*sic*] Papillote (que es un peluquero), dos hijas suyas, la Ignorancia, la Discreción, un viudo, un poeta, un gallego y una gallega. Como vemos, de nuevo intervienen en la acción conceptos personificados mezclados con tipos populares. Por lo que toca al tema, encontramos aquí más de lo mismo: Monsiur Papillote, que sale vestido de peluquero «*con toda propiedad*» (acot. inicial), se dedica a *componer cabezas* en su tienda (y, así, *papillote* no hace alusión a la técnica de cocción de alimentos envueltos en un papel, sino al rizo de pelo formado y sujeto, igualmente, con un papel). El viudo entra en escena «*con los escarpidores en un azafate*» (acot. en página 80), o sea, trayendo unos peines de púas largas; la Ignorancia aporta los hierros necesarios para hacer los rizos: Papillote le ha encargado que los compre, y comenta que es lógico que sea ella quien los traiga, pues «sabe de yerros» (79), con chiste dilógico, en tanto que la Discreción se encarga de aportar los *botecillos de azar* (o sea, de *azabar*, alusión que de nuevo da pie a un chiste basado en la dilogía de la palabra: ‘flor’ y ‘un lance del juego, en especial de los de naipes’). Por su parte, las dos hijas de Monsiur Papillote, que habían aparecido en escena «*tejiendo al hilo y haciendo cofias*» (78, acot. inicial), lo que hacen en realidad es fabricar redes para tratar de pescar un buen marido (79). Interviene también un poeta, «*mal vestido, con muchos papeles debajo del brazo*» (acot. en página 83), los cuales los quiere vender al peluquero para que haga rizos con ellos, dado que lo que tiene escrito en ellos apenas se le estima como literatura; y, en fin, un gallego y una gallega, su prima, a la que trae para que aprenda el oficio de peluquería con Monsiur Papillote, en un rápido desfile de tipos cómicos sin mayor trabazón argumental en la trama.

Como sucede en las dos piezas anteriores, al hilo de la escasa acción se van introduciendo una serie de comentarios metaliterarios que resultan a la postre lo más interesante de la obra: de nuevo, el enfrentamiento entre la Necedad (ella misma se identifica con la Ignorancia en los vv. 59-60, «¿No ves que soy la Ignorancia / y que estoy en mi lugar?», y ver también el v. 111), que sale vestida de villana, por un lado, y la Discreción por otro, caracterizada de dama (ver la acot. en página 80). La aparición del poeta, en la parte central del baile, es lo que propicia la inclusión de tales reflexiones —habituales en Benegasi, como estamos comprobando— sobre la situación del teatro y su recepción por parte del

¹⁶ En realidad, estos cuatro versos riman 5- 5a 7- 5a. Entiendo que es una seguidilla con el primer verso trunco, ya sea por error de Benegasi, ya por deturpación del texto.

público, el desdén de los espectadores populares por la discreción y la agudeza conceptista, etc. Así, unos versos del poeta apuntan que pudiera parecer que los ingenios muertos «se llevaron la clave / de los conceptos» (85); pero no es exactamente así: no falta quien sepa escribir conceptuosamente, falta, sí, quien sepa apreciar ese tipo de literatura. El lamento de Benegasi es por «las discreciones, / que hoy no se aprecian» (80); y se reitera, una vez más, la idea de que lo que prefiere el vulgo, el público popular, son las tonadillas y las jacarillas.

En esta pieza, la comicidad verbal aparece en el habla del gallego y la gallega, en ciertas alusiones a las damas pidonas y mujeres que quieren pescar buen marido, o en algunos chistes tópicos sobre la sempiterna hambre de los poetas... y poco más. Sea como sea, todo son puras bromas, para rematar con unos versos cantados por Monsiur Papillote que vuelven sobre lo que más le preocupa a Benegasi:

Con la tonadilla
todo jacarilla,
y, en fin, un juguete
(¡ay, qué bello atractivo!)
se hace un sainete (87).

Versos a los que se añade una alusión final: «Mosqueteros de mi vida, / si un vitor darnos queréis, / de pegar tras los tontillos / firme palabra os daré» (88; entiendo ese *pegar tras los tontillos* como una alusión a ‘seguir la corriente, hacer como todos los demás’).

Con relación a las didascalias, dejando de lado las meras indicaciones del tipo *canta, representa, vase, salen*, etc., cabe destacar la acotación inicial, que aporta información tanto sobre la decoración y el vestido de Monsiur Papillote como sobre la acción que llevan a cabo sus hijas en escena: «*En el foro, tienda de peluquero, Papillote vestido con toda propiedad, y sus hijas tejiendo al hilo y haciendo cofias*» (78); más indicaciones de *atrezzo* en la página 80: «*Sale el viudo con los escarpidores en un azafate, la Ignorancia de villana con los hierros en otro y la Discreción, dama, con los botecillos*»; las relativas a la caracterización del poeta, «*mal vestido, con muchos papeles debajo del brazo*» (83) y sus exageradas acciones («*Llora y saca un pañuelo*», 84), así como las que refieren acciones de otros personajes, presumiblemente ridículas: «*Siéntase la gallega y Papillote la peina, asistiendo las hijas*» (86).

En cuanto a la métrica, la base para los pasajes representados es el romance con rima *á* (hay una pequeña tirada de romance *é* hacia el final), en tanto que los pasajes cantados se construyen con seguidillas, seguidillas compuestas (7- 5a 7- 5a 5b 7- 5b) y algunas otras combinaciones estróficas (así, 6a 6a 6b 7c 6b, o bien 8- 8a 8- 8a 6b 6b 6c 7d 6c, que Benegasi denomina *juguete*).

Recordaré, para concluir, que Cotarelo y Mori no valoró muy positivamente esta obra, pues comenta: «No estuvo feliz Benegasi en este [entremés], que en otras manos hubiera sido un buen asunto de baile, por mezclar figuras alegóricas (la Ignorancia, la Discreción) en un tema de costumbres» (1911: vol. I, ccvib-ccvii).

2.4. La campana de descasar

Este entremés (escrito en verso, con partes cantadas) se localiza en las páginas 150-156 de *Obras líricas jocosas*... (1746), pero contamos ahora con una edición moderna que he preparado recientemente,¹⁷ la cual aprovecho para mi análisis. Las personas que intervie-

¹⁷ Ver Mata Induráin (2018b). Los números de versos corresponden a esta edición.

nen en él son un letrado, su pasante, la letrada (o sea, la esposa del letrado), una amiga suya, un hidalgo, Mujer 1, Mujer 2, Hombre 1 y Hombre 2. Su acción puede resumirse de forma muy sencilla: el letrado don García, que se ha propuesto ser ingenio («Dio en ser ingenio, con que, poco a poco, / con sobrada razón se quedó loco», vv. 3-4, explica la letrada a su amiga), tiene la manía de decir que le ha llegado un breve papal que le faculta para descasar a las parejas (anda comentando a todo el mundo que le han traído «un breve por el cual le han concedido / el poder descasar», vv. 15-17a).¹⁸ Cuando aparece en escena, va acompañado de su pasante, quien es el encargado de tocar la campana a la que alude el título, al tiempo que abre la convocatoria para que acudan los quejosos, cantando:

Los que viven casados
contra su gusto
aun están más cautivos
que no entre turcos;
y hoy logran
redención milagrosa,
prodigio
hasta ahora nunca visto (vv. 41-48).

Como he señalado en el estudio previo a mi edición, la obra adopta en este punto la estructura de entremés de revista. Así es, en efecto, pues se irán presentando ante el letrado cuatro personajes que exponen los motivos que tienen para solicitar la separación matrimonial: 1) La Mujer 1 se quiere descasar porque la trata mal su suegra, con la que vive. 2) El Hombre 1 argumenta que su esposa es celosa, soberbia, una *pitimetra*, nada hermosa y gastadora; como dote trajo dos niñas, además de varias parientas y muchas deudas. 3) La Mujer 2 se queja de que su marido es intratable, temoso y miserable: «Me casaron con él porque era rico; / le juzgué racional y es un borrico» (vv. 121-122). 4) En fin, el Hombre 2 desea descasarse de su mujer, una vieja que no quiere testar dejándole a él heredero. Los cuatro comentan de forma conjunta, como remate a las peticiones formuladas por separado: «Carta de libertad todos pedimos, / pues fiados en el breve aquí venimos» (vv. 135-136). Al final, el letrado les confiesa que «Todo fue chanza» (v. 141b) y que no hay más breve que la muerte, brindando el consejo de que se hace necesaria una sabia elección de pareja a la hora de acceder al sacramento del matrimonio:

Concluyamos diciendo
que al que la yerre
una vida le espera
que es una muerte (vv. 167-170).

La comicidad de este entremés —«de no mucha calidad literaria», valoraba en mi trabajo anterior— reside fundamentalmente en el plano verbal (dilogías, equívocos, juegos con frases hechas, etc.). A propósito del marido de la Mujer 2, el autor introduce una reflexión mínima sobre la calidad literaria de los escritores contemporáneos, que no alcanzan la de los antiguos: «Persigue a los ingenios más despiertos / y dice que no llegan

¹⁸ El tema tiene un precedente clásico en el famoso entremés cervantino de *El juez de los divorcios*. Para la pieza de Cervantes, entre otra mucha bibliografía posible, remito a los trabajos de Zimic (1979), Sáenz (2002) y Martínez Bennecker (2013).

a los muertos» (vv. 123-124). Este tipo de reflexiones metaliterarias, habituales en otras piezas de teatro breve de Benegasi y Luján, no alcanzan aquí mayor desarrollo.

Del conjunto de acotaciones escénicas, destacan aquellas que se refieren al accionar de la campanilla, «*algo grande*» (v. 36 acot.), por parte del pasante para convocar a los que se quieren descasar, en relación con el título; las que hacen referencia a los vestidos ridículos del hidalgo (v. 29 acot., «*ridículamente vestido, sin capa ni sombrero*») y del letrado (v. 54 acot., «*con golilla y una bata hecha pedazos*»); y las referidas a acciones escénicas: las dos cortesías que hace el hidalgo (v. 33 acot.) y la acción de santiguarse (v. 144a acot.), el letrado atisbando por la cerradura la llegada de los candidatos a descasarse (v. 74 acot.) o el amago de pelea final, cuando estos, que han visto frustrada su esperanza, arremeten contra el letrado, siendo detenidos por la letrada, su amiga y el pasante (v. 143 acot.).

Por último, en cuanto a su métrica, la mayor parte del texto está escrito en silva de consonantes o pareada (vv. 1-40 y 49-146, son los pasajes hablados), que se mezcla con algunos fragmentos —los cantados— en los que la forma predominante es la seguidilla.¹⁹

2.5. *El Amor casamentero*

Este sainete —así se le denomina en la portada del volumen que lo incluye, pero en la página 18, en el título que precede al texto, figura como *baile*, e igual le ajustaría la denominación de entremés o baile entremesado...— fue publicado por Benegasi en 1761 junto con la segunda impresión de su comedia burlesca *Llámenla como quisieren*, tras el texto de esta, ocupando las páginas 18-22.²⁰ El elenco de personajes está formado por un vejete, un mercader, un loco, un cojo, el Amor, una dueña, una tuerta y la dama Amarilis. La primera intervención, cantada, del Amor sirve para plantear ya la dicotomía clásica amor *vs.* interés (este es el que triunfa en los tiempos modernos), señalando de seguido el personaje que él se ha hecho «casamentero / de todos los desvalidos»:

AMOR	Yo soy aquel dios flechero que, después de tantos siglos, no ignoran todos que estoy tan niño como al principio. Luché con el Interés y las flechas he perdido, porque él solamente ya logra los mejores tiros. Divirtiéndome mis pesares quise tomar por oficio hacerme casamentero de todos los desvalidos. No estrañen verme sin venda, pues el tiempo ha conseguido, mis ceguedades quitando, evitar mis precipicios.
------	--

¹⁹ Detalles más precisos sobre la métrica pueden verse en Mata Induráin (2018b).

²⁰ Piedad Bolaños ha preparado un estudio y edición de *El Amor casamentero* (ver Bolaños, 2019).

Y así vengan seguros
de mis aciertos,
porque las ceguedades
están muy lejos (18a).

En efecto, el dios Amor dispondrá a lo largo de la pieza que contraigan matrimonio algunas parejas: una dueña, llamada doña Mencía, con un cojo («Niña, no es de mi despacho», 19a), una tuerta con un mercader, etc. Pero examinemos con algo más de detalle la acción de la pieza.

Salen primero la tuerta, que canta «Aunque tengo el trabajo / de hallarme tuerta, / a buscar matrimonio / vengo derecha» (19a), y el mercader, que como tal es —juego dilógico— «hombre de peso y medida» (19b). El Amor indica que ambos han de casarse. La acción se centra luego en un vejete que galantea y requiebra a Amarilis, y a estas *figuras* se sumará en seguida un loco que desea gobernar y que irá comentando las acciones del anciano en su ridículo cortejo de la dama desdeñosa (ella no quiere casarse con un viejo que es todo hueso y pellejos para estar, además, oyendo su tos continuamente). Amarilis canta un *juguete* cuyos versos la insertan en la categoría de las damas pidonas:

AMARILIS Ha de tener quien yo quiera
sonora la faltriquera,
y habiendo renta notoria
(¡ay, qué gloria!)
nos mantendrá el patrimonio,
porque no hay buen matrimonio
donde falta qué comer (21a).

El Amor va insistiendo en sus parlamentos en la idea de que saldrán todos desposados, y dispone ahora —cambiando la pareja inicialmente propuesta— que el viejo se case con la tuerta; a su vez, la dueña ha de casarse con el cojo al que desdeñó; decide, en fin, que Amarilis case mejor con el mercader, que es hacendado y muchacho (lo que, obviamente, complace a la dama). Al final de la pieza el Amor le pregunta al loco si quiere casarse y responde, humorísticamente, que no está tan loco como para eso:

Y dice mirando al loco.
¿Oyes, pelón?
Loco Lo confieso.
AMOR ¿Quieres que te busque novia?
Loco Solo el oírlo me agobia.
 No tan loco como eso.
AMOR Pues acude a celebrar
 estas bodas deseadas.
Loco Mañana serán lloradas;
 pero vamos a bailar.
 Bailan y cantan el Amor y el loco.

La pieza acaba, pues, con cantos y bailes de todos los personajes, cuyas réplicas finales añaden varios juegos de palabras basados en los equívocos o dilogías y disparates diversos: el vejete comenta que «los viejos / ya sabes que tienen días» (la frase se aplicaba más bien a las hermosas); el cojo le dice a la dueña que ya sabe *de qué pie cojea*; el prometido de

Amarilis le explica, jocosamente, que «En casa de un mercader / no puede faltar con-tienda» (22b), etc. Queda solo el últílogo: las mujeres indican que deben pedir perdón al patio, «siquiera por ser estilo», a lo que responden los varones: «Pidámosle, por si acaso / nos quisieren dar un vitor» (22b).

En resumidas cuentas, *El Amor casamentero* es un baile en el que apenas hay acción. La comicidad se logra sobre todo con la caracterización —tópica— de varios tipos (la dueña, el loco, el vejete, el mercader, la dama desdenosa) y figuras naturales (el cojo y la tuerta) y destaca especialmente por su comicidad verbal, muy en el estilo de Benegasi, basado en la agudeza conceptista. Veamos algunos ejemplos de dilogías y otros juegos de palabras: «soy dueña para todo, / sin ser de casarme dueña» (18b); «hombre que no me riñera / y que me diese una mano» (18b; hay juego dilógico en *dar una mano*, que vale por un lado ‘ayudar’, pero que evoca al mismo tiempo la expresión *dar una mano de azotes*); el cojo habla de *sentar bien el pie* (19a) y ofrece *vivir a la pata llana* (19a); se juega con las fáciles dilogías de *cara* y de *niña* (19a); se comenta que la tuerta, por lo *desojada*, parece una rosa (19b; el chiste está aquí en la homofonía de *desojada*, o sea, con un ojo estropeado, o sin un ojo / *deshojada*). Apreciamos también un chiste más complicado sobre la oscuridad de las tiendas (19b), motivo bien conocido en la literatura satírica áurea (en el momento de la venta, la falta de luz a la hora de ofrecer los productos facilitaba los engaños).

Llama la atención en esta pieza la abundancia de indicaciones didascálicas, aun des-contando las meramente referenciales del tipo *cantando*, *representando*, *dice*, *dicen todos*, *habla con*, *hablando con*, *sale*, *señalando a*, *mirando a*, *bailan*, *cantan*, *danse las manos*... Hay alguna que combina la indicación sobre el movimiento y el vestuario de los personajes: «Sale el vejete siguiendo a Amarilis, y esta de mantilleja terciada» (19b). Pero sobre todo son numerosas las que ponen de relieve las acciones, los gestos y las reacciones del loco: «Sale el loco cantando “a la manga duquesa” esta copla» (19b), «Pónese muy serio a decir lo siguiente» (19b), «Saca un tinterillo y papel y se pone a escribir sobre la rodilla» (20a), «El loco admirado» (20a), «Canta la chica el juguete que se sigue, y el loco está como admirado» (20b) o «El loco acelerado» (21a).

Por lo que hace a la métrica, los pasajes representados se construyen en redondillas, en tanto que las partes cantadas de los personajes van, como ya hemos visto que sucede en las obras anteriores, en seguidillas, seguidillas compuestas y otras formas estróficas varias como el romance (con rimas diversas: *í o*, *é a*, *í a*, *é o*, *ú a*, y en pasajes de distinta extensión) o la combinación que Benegasi denomina *juguete*, formada en esta ocasión por versos octosílabos y tetrasílabos con diversos esquemas de rima (ver las páginas 20b-21a).

Hasta aquí este rápido apunte sobre las cinco piezas de teatro breve compuestas por José Joaquín Benegasi y Luján. Como he tratado de mostrar, Benegasi hijo defiende una poesía (en este caso la dramática, pero lo mismo sucede con la lírica) basada en los conceptos y la discreción, más a la antigua usanza, menos a lo moderno, cuando lo que constata y de lo que se lamenta es el triunfo —en su tiempo y entre el público popular— de los géneros musicales, de la jácara y la tonadilla, de las comedias de tramoya y gran aparato (de magia, de santos, bélicas, etc.). En varias de estas obras breves, según he puesto de relieve, lo que interesa tanto o más que la propia acción dramática o la construcción de los personajes son esos comentarios que el dramaturgo pone en sus bocas, convirtiéndolos en portavoces de sus ideas con relación a la creación literaria. En este sentido, quisiera terminar recordando esa denominación de «bailes conceptuosos», sintagma que el autor utiliza en el prólogo del volumen de 1744 (reproducido en el de 1746) y que sintetiza a la perfección sus gustos y preferencias.

3. EDICIÓN ANOTADA DE *EL TIRO A LA DISCRECIÓN*

Ofrezco a continuación una edición anotada de este baile de Benegasi y Luján. Sigo el texto de *Obras métricas...* (66-77), con los criterios habituales de modernización de grafías sin relevancia fonética (mantengo formas como *estraño* y *escusada* y contraigo *de el* en *del*). Añado algunos locutores para mayor claridad y numero los versos. Dada su abundancia, he optado por no poner en cursiva los versos cantados (práctica editorial usada en ocasiones). Anoto, en fin, los principales chistes y elementos de comicidad presentes en la pieza, así como algunas otras palabras y expresiones que requieren algún tipo de aclaración.

BAILE DE
EL TIRO A LA DISCRECIÓN
INTERLOCUTORES:

<i>La Discreción</i>	<i>La Necedad</i>
<i>La Desgracia</i>	<i>El Vulgo</i>
<i>Apolo</i>	<i>La Astucia</i>
<i>La Prudencia</i>	

DISCRECIÓN	<i>Sale la Discreción con la Desgracia a su lado, y canta la primera.</i> Déjame sentir, déjame llorar ver que me persiguen por ser racional. <i>Canta la Desgracia.</i>	
DESGRACIA	Pues ¿quién, Discreción, te ha dado en tirar?	5
DISCRECIÓN	<i>Canta la Discreción.</i> ¿Qué tal me preguntes, Desgracia tenaz, estando tan claro que es la Necedad?	10
	Déjame sentir, déjame llorar. Y pues la Prudencia en prisión está, sin ella y contigo,	15
VOCES	¿cómo he de callar? Déjame sentir, déjame llorar. <i>Dentro. ¡Seguidla, seguidla!</i> <i>Representa la Discreción.</i>	
DISCRECIÓN	Aunque cerca está, ¿cómo ha de alcanzarme, si la Necedad	20

vv. 1-4 *Déjame sentir, / déjame llorar / ver que me persiguen / por ser racional*: con estos versos da comienzo el lamento de la Discreción por los ataques que le dirige la Necedad (o el Vulgo, pues ambos quedarán identificados en el desarrollo de la pieza).

v. 5 loc. En el original se lee «Canta la Desg.» como locutor. En estos casos, a lo largo de toda la pieza, opto por mantener esa indicación como acotación, y añado como locutor (sin ponerlo entre corchetes) el nombre del personaje en cuestión.

v. 6 *tirar*: en este contexto vale 'criticar, atacar'. Pero enseguida le tirarán 'dispararán' con pistola.

vv. 11-12 *Déjame sentir, / déjame llorar*: no hay en el original ninguna indicación de abreviación (del tipo «&c.» o «etc.») que marque que el personaje repite todo el estribillo, por eso reproduzco solo los dos versos; lo mismo sucede un poco más abajo (vv. 17-18).

v. 19 *¡Seguidla, seguidla!*: las voces azuzan a la Necedad para que alcance a la Discreción, a la que anda buscando.

	a la Discreción no puede alcanzar? <i>Canta la Desgracia.</i>	
DESGRACIA	Déjate de conceptos, mira el peligro, pues yo soy la Desgracia y ando contigo. <i>Canta la Discreción.</i>	25
DISCRECIÓN	Mejor que no el consejo fuera dejarme. <i>Canta la Desgracia.</i>	30
DESGRACIA	Mejor era, no hay duda, mas no es tan fácil. <i>La Necedad dentro.</i>	
NECEDAD	Búsquenla, no se me oculte, que me llas ha de pagar. <i>La Discreción hablando con la Desgracia.</i>	
DISCRECIÓN	Escondámonos aquí.	35
DESGRACIA	¿De qué, di, te servirá, si mientras estés conmigo por precisión te han de hallar? <i>Escóndense.</i> <i>Sale la Astucia sacando como presa a la Prudencia; la Necedad vestida de alcalde y el Vulgo vestido de varios colores y con peluca.</i> <i>Canta la Astucia.</i>	
ASTUCIA	Nadie la prenda, nadie la agravie, y donde está perdida dejen que se halle.	40

vv. 22-24 *la Necedad / a la Discreción / no puede alcanzar*: en sentido físico (porque la vienen persiguiendo), pero sobre todo, claro está, figurado. En *alcanzar* funciona la dilogía, pues se juega con el sentido de 'estar a la altura'.

v. 25 *Déjate de conceptos*: los conceptos (tan del gusto de Benegasi) son precisamente algo que rechaza el público vulgar contemporáneo. La Discreción acaba de hacer uso de ellos, y de ahí esta réplica de la Desgracia.

vv. 29-30 *Mejor que no el consejo / fuera dejarme*: 'sería mejor que me dejaras tú, que no estuvieras siempre conmigo, acompañándome, y no que me dejaras el consejo que me has dado'.

v. 34 *llas*: *sic* en el original; no lo considero errata, sino rasgo del habla coloquial propia de Necedad; luego (v. 49) usará *probe* (también forma vulgar, con metátesis, por *pobre*), *concetos* (v. 97, forma con reducción del grupo consonántico culto), *dempués* y *dimoño* (v. 181, por *después* y *demonio*).

v. 38 acot. *la Necedad vestida de alcalde y el Vulgo vestido de varios colores y con peluca*: en la tradición áurea, que Benegasi conoce bien, el alcalde es, sobre todo en los entremeses, un personaje necio, de pocas luces, etc. Los muchos colores connotan locura e inestabilidad. En el teatro áureo visten túnicas de varios colores personajes como la Sospecha (Cervantes, *La casa de los celos*), y lo mismo sucede con la Discordia en la tradición emblemática. La peluca del Vulgo (más propia del ámbito cortesano y de las clases acomodadas) es un símbolo también de los nuevos gustos populares. Comp. Domingo Ugena, «Diccionario parafrástico para entender mejor la novela», en *Entusiasmo alegórico, o novela original, intitulada Pesca literaria que hizo Minerva de papeles anónimos en uno de los días en que estaba más cargada la atmósfera de Madrid de escritores periódicos*, Madrid, se hallará en la Librería de Blas María Flores, calle de la Cruz, 1788, cxviii: «*Vulgo*: Palabra equívoca que comprende todas las órdenes de la sociedad; entran en él señores de mucha distinción, muchísima peluca y muchísimo espadín».

vv. 39-42 *Nadie la prenda ... dejen que se halle*: la Astucia dice estos cuatro versos tratando de engañar a la Discreción (como pone de relieve el aparte de la Desgracia en el v. 45, y también sus propias explicaciones en los vv. 67b-69); lo que pretende es que deje de esconderse y aparezca. Hay además un fácil juego de palabras con *estar perdida* y *hallarse*. Estos cuatro versos riman 5- 5a 7- 5a. Es probable que Benegasi hubiese escrito una seguidilla (7- 5a 7- 5a), como en otros pasajes cantados, y que el primer verso haya perdido un par de sílabas.

	<i>La Discreción al paño.</i>	
DISCRECIÓN	Salgamos, pues de dictamen parece que mudó ya.	
DESGRACIA	<i>Aparte.</i> ¡Que a la Astucia no conozca! Mas ¿qué me puede admirar, si no es el primer discreto lleno de sinceridad?	45
	<i>Salen, y dice la Necedad, mirando a la Discreción.</i>	
NECEDAD	Ella es probe, según dicen, y esta lo es: ella será; las bocas de su vestido me están diciendo «Llegad».	50
	<i>Échala la mano.</i>	
	Ahora sí que te pillé; ahora no te escaparás; ahora se llegó tu hora; ahora ya estás por acá y te quitaré el vivir.	55
DISCRECIÓN	Mi vivir no es vivir ya.	
NECEDAD	¿No ves que soy la Ignorancia y que estoy en mi lugar?	60
DISCRECIÓN	Antes ya te conocía; pero viendo que te vas conociendo, casi, casi lo estaba para dudar.	
	<i>Mirando a la Astucia.</i>	
	Y tú, ¿no andabas diciendo que me dejasen estar sin perseguirme?	65
ASTUCIA	No hay duda; mas lo dije por lograr, como Astucia, asegurarme.	
DISCRECIÓN	¡Qué bella seguridad! <i>Canta la Astucia.</i>	70
ASTUCIA	Mucho extraño que ignore quien es discreto que en las seguridades suele haber riesgos.	
	<i>La Discreción mirando a la Prudencia.</i>	
DISCRECIÓN	¡Infeliz Prudencia mía!	75

v. 42 acot. *al paño*: acotación para indicar que un personaje habla desde detrás de un bastidor, ocultándose del público.

v. 49 *probe*: ver nota al v. 34. La Discreción es pobre (los discretos son pobres) porque no se valora su estilo y, en consecuencia, sus obras no se venden.

vv. 51-52 *las bocas de su vestido / me están diciendo «Llegad»*: llama *bocas* a los rotos, a las desgarraduras del vestido, y a partir de ahí funciona la indicación de que pueden hablar.

v. 52 acot. *Échala la mano*: caso de laísmo (hay luego otro en el v. 157).

v. 59 *soy la Ignorancia*: la Necedad se identifica aquí con la Ignorancia, y en el v. 111 será la Discreción quien asimile ambos personajes/conceptos. Por otra parte, en los vv. 131-134 quienes se identifican son el Vulgo y la Ignorancia. En suma, para Benegasi, Necedad, Ignorancia y Vulgo, todo es lo mismo.

PRUDENCIA	¡Discreción mía! ¡Aquí estás!	
	<i>Canta la Discreción.</i>	
DISCRECIÓN	Discreción y Prudencia no siempre se unen, pero aquí llega el caso de que se junten.	80
	<i>Canta la Prudencia.</i>	
PRUDENCIA	Que solemos juntarnos no te lo niego, mas suele ser a fuerza de contratiempos.	
VULGO	Juzgarán que han dicho algo, ¡oh, qué engañados que están!, cuando a mí, que soy el Vulgo, no han conseguido agradar.	85
PRUDENCIA	¡Con peluca el Vulgo!	
VULGO	Sí.	
DISCRECIÓN	Y con razón.	
PRUDENCIA	Dime, ¿cuál?	90
	<i>Canta la Discreción.</i>	
DISCRECIÓN	Es la razón, Prudencia, que sin disputa entre el Vulgo miramos muchos pelucas.	
VULGO	¡Muera, y jácara, señores!	95
NECEDAD	¡Jácara, y vamos allá!	
	¡Acábense los concetos!	
VULGO	¡Tonadillas, y no más!	
	Tirad a la Discreción un balazo y morirá.	100
	<i>Canta la Discreción.</i>	
DISCRECIÓN	No tenéis que tirarle, pues bien mirado, habiendo necedades, ¿qué más balazos?	
	<i>Canta la Prudencia.</i>	
PRUDENCIA	Calla por vida tuya, pues te ves presa.	105

v. 85 loc. En el original el locutor es aquí «El Vulgo», pero lo unifiqué con el resto de indicaciones, suprimiendo el artículo.

vv. 87-88 *a mí, que soy el Vulgo, / no han conseguido agradar*: da igual lo que opinen la Discreción y la Prudencia, que actúen de forma consensuada, etc. Lo verdaderamente importante es alcanzar el aplauso vulgar.

vv. 93-94 *entre el Vulgo miramos / muchos pelucas*: la moda de usar pelucas es propia, originalmente, del ámbito cortesano (sobre todo en Francia, luego en otros países), pero ahora hasta el vulgo las lleva. A finales del siglo XVIII se usaría la etiqueta de «los pelucas» para designar a personas de origen humilde que habían ascendido a ocupar puestos importantes en la Administración, pero no es el sentido que funciona aquí.

v. 95 *¡Muera, y jácara, señores!*: lo que quiere el Vulgo, y con él la Necedad, son jácaras y tonadillas (ver también el v. 98). El *¡Muera!* se refiere, claro, a la Discreción.

v. 97 *¡Acábense los concetos!*: el Vulgo rechaza los conceptos (*concetos*, con pronunciación relajada, reduciendo el grupo consonántico culto).

	<i>Canta la Discreción.</i>	
DISCRECIÓN	¡Qué consejo tan propio de la Prudencia!	
	<i>Canta la Necedad.</i>	
NECEDAD	Aquí está la pistola (<i>Y la saca.</i>) y el asesino.	110
	<i>Canta la Discreción.</i>	
DISCRECIÓN	Siempre fue la Ignorancia quien me hizo el tiro.	
	<i>Representa la Astucia.</i>	
ASTUCIA	Con un taco, sin más carga, se la podrá derribar;	
	y el taco, que le dé el Vulgo.	115
VULGO	Aquí prevenido está.	
	<i>Saca un taco de papel.</i>	
ASTUCIA	Y que le eche la Prudencia, que también los sabe echar.	
	<i>Canta la Discreción.</i>	
DISCRECIÓN	Con razón de la carga le das el cargo,	120
	una vez que conoces que echa sus tacos.	
	<i>Canta la Prudencia.</i>	
PRUDENCIA	Es cierto que los echan los más prudentes;	
	pero ¿qué culpa tengo de que me dejen?	125
	<i>Hacen que el taco que da el Vulgo le cargue la Prudencia, sin que deje la Necedad la pistola, y después dirá el Vulgo.</i>	
VULGO	Yo también echaré mano, que soy diestro en disparar.	
PRUDENCIA	Lo mismo es tirarla tú, Vulgo, que la Necedad.	130
	<i>Canta.</i>	
	Entre Ignorancia y Vulgo, según penetro, puede haber diferencia, mas no la encuentro.	
	<i>Disparan entre la Necedad y el Vulgo, y dicen antes.</i>	
VULGO Y NECEDAD	¡Vamos presto a derribarla!	135

vv. 111-112 *Siempre fue la Ignorancia / quien me hizo el tiro*: aquí es la Discreción quien asimila a la Necedad con la Ignorancia.

v. 113 *sin más carga*: sin necesidad de añadir pólvora. Luego (vv. 141-148) se verá que la verdadera munición la lleva el propio taco: una T alusiva a las tonadillas.

v. 115 *le dé*: caso de léismo; lo mismo en las acotaciones tras el v. 126 (*le cargue*) y el v. 143 (*Le llevará, le busca*) y en los vv. 165, 166 y 231.

vv. 119-120 *Con razón de la carga / le das el cargo*: juego paronomástico entre *carga* 'de la pistola' y *cargo* 'cometido'.

v. 122 *echa sus tacos*: otro fácil juego de palabras, basado aquí en la dilogía de *tacos*.

v. 135 loc. En el original se lee «El Vulgo y la Necedad», pero lo unifico con el resto de indicaciones de locutor. Lo mismo en el locutor del v. 138.

	<i>Tiran, y estará cebada la pistola.</i>	
DISCRECIÓN	¡Muerta soy!	
	<i>Y cae.</i>	
NECEDAD	No, no lo estás,	
	pues hablas.	
PRUDENCIA	¿Dónde la heriste?	
VULGO Y NECEDAD	En la frente herida está.	
ASTUCIA	Yo dispuse que la herida fuese en parte capital.	140
PRUDENCIA	Lo que me aturde es pudiese herirla un taco no más.	
NECEDAD	Yo veré qué tiene el taco. <i>Le llevará oculto en la mano y hará que le busca.</i> Una T sola verán. <i>Desdoblándole.</i>	
PRUDENCIA	Para darnos a entender (¡oh, qué siglo tan fatal!) que ya con las tonadillas a la Discreción postráis.	145
NECEDAD	Pues solo está desmayada, repitamos el cargar.	150
APOLO	<i>Sale el dios Apolo con corona de laurel, y cantando dice.</i> ¡Detente, detente!, porque mi deidad maltratarla deja, pero no acabar. Soy el dios Apolo y la he de amparar; con darla la mano se levantará. <i>Se la da.</i> <i>Canta la Discreción.</i>	155
DISCRECIÓN	Cuando Desgracia y necios dan en tirarme, todo un dios necesito que me levante. <i>Arrodíllanse la Necedad y el Vulgo delante de Apolo, y dice aquella.</i>	160
NECEDAD	Yo, señor don dios, por mí...	
VULGO	Ese <i>don</i> es necedad.	
NECEDAD	Si le tiene ya un cualquiera, ¿por qué un dios no le tendrá? Yo, señor, a decir vuelvo,	165

v. 150 acot. *corona de laurel*: identifica a Apolo en tanto dios de la creación poética, y era el premio para los poetas más excelsos (poetas laureados).

v. 157 *darla la mano*: nuevo caso de laísmo.

v. 165 *le tiene ya un cualquiera*: el tratamiento de *don* se ha extendido tanto, que ya lo usa cualquier persona. El abuso del *don* es tópico satírico muy frecuente en la literatura áurea, en especial en Quevedo. Remito únicamente a este célebre pasaje del *Buscón*: «Sólo el *don* me ha quedado por vender y soy tan desgraciado que no hallo nadie con necesidad dél, pues quien no le tiene por ante le tiene por postre, como el remendón, azadón, pendón, blandón, bordón y otros así» (Quevedo, *Historia de la vida del buscón*, ed. Arellano, 150).

y este mi hermano carnal
que llaman Vulgo, queremos
(pues no entendemos de más) 170
jacarillas, bufonadas,
y ver subir y bajar
figuras, que esto también
se ve fuera del corral.
Queremos ver mula y buey 175
cuando llegue Navidad,
que venga o no venga bien,
como no lo pinten mal.
Queremos lego que embista
a la lega, y que eficaz 180
salga dempués el dimoño
a estorbarles merendar.
Queremos que anden tramoyas
por aquí, por acullá,
aunque ruede san Gabriel, 185
como yo le vi rodar.
Queremos que al gran Zamora,
a Candamo y los demás
los alaben ya, respecto
de que no lo han de escuchar. 190
Pero a los ingenios vivos
(¡y qué vivos que los hay!)
no queremos los celebren;
antes queremos, si dan

vv. 171-174 *jacarillas, bufonadas ... fuera del corral*: sigue la enumeración de elementos teatrales que gustan al vulgo; lo de «ver subir y bajar / figuras» alude al abuso de las tramoyas en este teatro del XVIII, lo que sucede tanto en el corral de comedias como en las representaciones de ámbito cortesano (aquí se cuenta con más recursos económicos y, por tanto, con mayores posibilidades en lo relativo a escenografía, máquinas y tramoya).

vv. 175-176 *ver mula y buey / cuando llegue Navidad*: entiendo que el Vulgo y la Necedad quieren que, en las representaciones navideñas, como por ejemplo los autos del Nacimiento del Señor, la representación incluya en escena a los animales del Portal de Belén, «venga o no venga bien».

vv. 179-180 *Queremos lego que embista / a la lega*: lego es, «En los conventos de religiosos, el que siendo profeso no tiene opción a las sagradas órdenes» (*DRAE*), y lega vale «Monja profesa exenta de coro, que sirve a la comunidad en los trabajos caseros». Alude a un paso de comicidad usual en los entremeses y, en general, en escenas protagonizadas por personajes rústicos y de baja condición social: golpes, persecuciones, topetazos... (creo que aquí no hay sentido sexual en *embestir*).

v. 181 *dempués ... dimoño*: ver nota al v. 34 sobre las formas coloquiales que usa la Necedad. La aparición del Demonio, por ejemplo en comedias religiosas o hagiográficas, permitía el empleo de *eficaces* tramoyas dramáticas. Pero, como vemos, aquí se alude a un Demonio rebajado a intervenir en acciones meramente cómicas como el estorbar la merienda a los criados.

v. 185 *ruede san Gabriel*: las tramoyas eran especialmente usadas en las comedias de santos. Lo lógico sería que san Gabriel apareciera más bien en alto, en el momento de la Anunciación a la Virgen María. Pero es tal el abuso de estos recursos, que no le extraña que se vea un san Gabriel rodando, por ridículo que esto sea.

vv. 187-190 *al gran Zamora, / a Candamo ... no lo han de escuchar*: alusión a dos dramaturgos relevantes, continuadores del teatro calderoniano, Antonio de Zamora (1665-1727) y Francisco Antonio de Bances Candamo (1662-1704). Ninguno de los dos escuchará esas alabanzas porque ambos habían muerto ya. A su vez, a los ingenios que están vivos cuando escribe Benegasi no se les elogia, y si por ventura se escribe algún «sainete decente», el público prefiere no verlo llevado a escena (vv. 191-196).

vv. 89 *respecto / de*: aquí 'teniendo en cuenta que'.

vv. 191-192 *ingenios vivos ... qué vivos que los hay*: fácil dilogía en *vivos*, 'no muertos' y 'espabilados, avivados de ingenio'.

	algún sainete decente, que no le lleguen a echar. Queremos...	195
APOLO	Necedad, basta, (<i>Levántase.</i>) que no te puedo aguantar. Lo que yo decreto es que, respecto de que hay bastantes ingenios (aunque hartos nunca los habrá), os escriban tonadillas, puesto que de ellas gustáis, con tal de que todas digan, porque así se logrará cumplir con el Vulgo y con el que fuere capaz. <i>Canta.</i> Usando en lo que puedan de sus primores, que no salgan discretos por los rincones. <i>Canta la Discreción.</i>	200
DISCRECIÓN	Es cierto, deidad mía, pero el trabajo está en que los miremos arrinconados.	205
TODOS	Con el decreto quedamos conformes, sin replicar.	
DISCRECIÓN	Pues tomen esos papeles <i>Repártelos.</i> que yo por casualidad compuse a una tonadilla.	210
VULGO	Lo que fuere sonará.	
TODOS	Lindamente.	
APOLO	Pues un dios no ha de ponerse a danzar, me retiro. <i>Éntrase.</i>	
NECEDAD	¿No empezamos?	215
DISCRECIÓN	Sí.	
VULGO	Pues vamos a cantar.	
DISCRECIÓN	Pero quiero prevenir	220

vv. 201-202 *bastantes ingenios ... hartos nunca los habrá*: aquí la dilogía es de *hartos*, 'muchos' ingenios (cuasi-sinónimo de *bastantes*), pero no 'ahitos' (porque son pobres y no tienen ni para comer), tópico muy repetido.

vv. 203-205 *os escriban tonadillas ... todas digan*: el dios Apolo adopta una decisión salomónica: concede que se sigan escribiendo tonadillas, pues gustan el público, pero con la condición de que *digán* 'signifiquen, tengan cierta enjundia'. De esta forma se satisfará tanto al público vulgar como al más entendido («el que fuere capaz», v. 208).

v. 222 *Lo que fuere sonará*: 'ya veremos lo que pasa', 'lo que tenga que ser, será'; es frase hecha de uso todavía en nuestros días.

vv. 223b-224 *un dios / no ha de ponerse a danzar*: porque no es acción decorosa que una divinidad —o un personaje noble, en general— baile (o coma, o beba...) en escena.

NECEDAD DISCRECIÓN	el que las coplas están en distintos asonantes, solo por la variedad, y porque, habiendo estribillo, no es contra el arte, y le hay. Escusada prevención. Pues quizá no lo será. <i>Canta.</i>	230
	Pensáis, mosqueteros míos, que la Discreción murió; pues, por más que la persigan, siempre será Discreción. ¡Ah, chicos, ah, guapos, ah, chulos!, ¿qué tal? Por dos palmaditas no quedemos mal. <i>Canta la Astucia.</i>	235
	Tertulia, que siempre ocultas hombres doctos y eruditos, mirad que por embozados no sois hombres conocidos. ¡Ah, chicos, ah, guapos, ah, chulos!, ¿qué tal? Por dos palmaditas no quedemos mal. <i>Canta la Prudencia.</i>	240
ASTUCIA	Aposentos de mi vida, ¡válgame Dios lo que os debo! Porque realmente son cuartos para mí los aposentos. ¡Ah, chicos, ah, guapos,	245
		250
PRUDENCIA		255
		260

vv. 227-232 Curiosamente, en estos versos la Discreción explica algunas características métricas de los pasajes que se van a cantar a continuación: se usan varias rimas asonantes «solo por la variedad», hay estribillo, pero eso no va contra el arte, etc. El pasaje que cantará cada personaje consta de diez versos, en una combinación estrófica que incluye una cuarteta de romance (8- 8a 8- 8a) más el estribillo repetido (con el esquema 3b 3c 3d 3e 6f 7e).

v. 235 *mosqueteros míos*: comienza aquí una serie de apóstrofes dirigidas a los distintos espacios (y sus ocupantes) del corral de comedias; los mosqueteros eran el público popular, muy bullicioso, que asistía de pie a la representación en el patio de comedias. *La tertulia* (vv. 245-248) alude a ciertos aposentos altos ocupados por los religiosos.

vv. 239-241 *chicos ... guapos ... chulos*: triple enumeración; *guapos* y *chulos* son expresiones de claro sabor dieciochesco (tipos populares que tendrán abundante reflejo en la literatura de la época).

vv. 249-254 En el original, de forma abreviada: «Ha Chicos, / ha Chulos, &c.». Desarrollo el estribillo completo, aquí y en los vv. 259-264, 269-274 y 279-284. En la última repetición, el estribillo (vv. 293-298) vuelve a ponerse completo en el original.

vv. 255-257 *Aposentos ... cuartos*: eran las habitaciones de las casas que delimitaban el espacio del corral de comedias; daban al patio y las ocupaban personas principales. Funciona una fácil dilogía en *cuartos* 'habitaciones' (sinónimo de *aposentos*) y 'dineros'.

vv. 291-292 *unos dirán que es del padre / y otros dirán que es del hijo*: referencia chistosa a lo parecido de las obras de uno y otro, pues ambos comparten la inclinación por lo jocoso. Recordemos que el hijo (José Joaquín) editó en algunos volúmenes las obras del padre (Francisco), mezclando las composiciones de este con las suyas propias.

¿qué tal?
Por dos palmaditas
no quedemos mal.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR PIÑAL, Francisco (1981), *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, tomo 1, A-B, Madrid, CSIC.
- ARELLANO, Ignacio (2003), *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Madrid – Frankfurt am Main, Iberoamericana – Vervuert.
- (2008), *Historia del teatro español del siglo XVII*, 4.ª ed., Madrid, Cátedra.
- ASENSIO, Eugenio (1971), *Itinerario del entremés*, 2.ª ed. revisada, Madrid, Gredos.
- BARRERA, Cayetano Alberto de la (1860), *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneyra.
- BENEGASI Y LUJÁN, José Joaquín (s. a.), *Comedia (que no lo es) burlesca intitulada «Llámenla como quisieren». Su autor ella lo dirá. Se hallará donde la encuentren, y será en la Imprenta y Librería de Juan de San Martín, calle del Carmen, donde se hallarán otros papeles curiosos escritos por el mismo autor*, en Madrid, con todas las licencias necesarias, [¿Juan de San Martín?].
- (1716), *Comedia (que no lo es) burlesca intitulada «Llámenla como quisieren». Su autor ella lo dirá; y por si lo calla, de don Josef Joaquín Benegasi y Luján, etc. Se incluye al fin de ella el sainete de El Amor casamentero*. Segunda impresión. Con licencia, en Madrid, en la Imprenta de Francisco Javier García, calle de los Capellanes. Se hallará en la librería de Josef Matías Escribano, frente de las gradas de San Felipe el Real.
- (2012), *Composiciones epistolares*, ed. Pedro Ruiz Pérez, Madrid, EDOBNE – Musa a las 9.
- BENEGASI Y LUJÁN, Francisco [y José Joaquín] (1746), *Obras líricas jocosas que dejó escritas el señor don Francisco Benegasi y Luján, caballero que fue del orden de Calatrava, Gobernador y Superintendente General de Alcázar de San Juan, Villanueva de los Infantes y Molina de Aragón, del Consejo de Su Majestad en el de Hacienda, Regidor perpetuo de la Muy Noble Ciudad de Loja, patrono de la capilla que en el Real Monasterio de San Jerónimo de esta Corte fundó la señora doña María Ana de Luján, etc. Van añadidas algunas poesías de su hijo don Josef Benegasi y Luján, posteriores a su primer tomo lírico, las que se notan con esta señal *, con licencia*, en Madrid, en la oficina de Juan de San Martín, y a su costa; se hallará en su librería, calle de la Montera, donde se vende el Mercurio.
- (1744), *Obras métricas que dejó escritas el señor don Francisco Benegasi y Luján, caballero que fue del orden de Calatrava, Gobernador y Superintendente General de Alcázar de San Juan, Villanueva de los Infantes y Molina de Aragón, etc. Del Consejo de Hacienda, Regidor perpetuo de la Muy Noble Ciudad de Loja, patrono de la capilla que en el Real Monasterio de San Jerónimo de esta Corte fundó la señora doña María Ana de Luján, etc.*, tomo primero, en Madrid, en la imprenta del convento de la Merced. Se hallará en la tienda de don Francisco Romero, calle Mayor, frente de la casa del Excmo. Señor conde de Oñate. Y en la librería de Josef Sierra, calle de Atocha, frente de la plazuela de la Aduana.
- BERGMAN, Hannah E. (1965), *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses*, Madrid, Castalia.
- BOLAÑOS, Piedad (2019), «La pervivencia de un género: el baile dramático de *El amor casamentero*, de José Joaquín Benegasi y Luján. Estudio y edición», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, nº 25, pp. 195-220.
- COTARELO Y MORI, Emilio (1911), *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas, desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Madrid, Bailly-Baillière (Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 18).

- DÍEZ BORQUE, José María (coord.) (1991), *Teatros del Siglo de Oro: corrales y coliseos en la Península Ibérica*, monográfico de *Cuadernos de Teatro Clásico*, 6.
- ÉTIENVRE, Jean-Pierre (2004), «Primores de lo jocoserio», *Bulletin Hispanique*, 106.1, pp. 235-252.
- FERNÁNDEZ GÓMEZ, Juan F. (1993), *Catálogo de entremeses y sainetes del siglo XVIII*, Oviedo, Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII.
- FERREIRA PRADO, María Cecilia y José SERVERA BAÑO (2018a), «José Joaquín Benegasi: de la poética popular a la autobiografía de un *novator*», *Dieciocho*, 41.1, pp. 107-130.
- (2018b), «Anotaciones sobre la Academia Poética Matritense del siglo XVIII», *AnMal Electrónica*, 44, pp. 17-43.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael (2018), «Entremeses y bailes de Francisco Benegasi y Luján», en Alain Bègue y Carlos Mata Induráin (eds.), *Hacia la Modernidad. La construcción de un nuevo orden teórico literario entre Barroco y Neoclasicismo*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, pp. 307-318.
- GRANJA, Agustín de la y María Luisa LOBATO (1999), *Bibliografía descriptiva del teatro breve español (siglos XV-XX)*, Madrid – Frankfurt am Main, Iberoamericana – Vervuert.
- GUTIÉRREZ DE LA CONCEPCIÓN, María Nieves y Beatriz MONTES (1997), «El entremés cantado o baile: música, danza y literatura en el teatro menor del Siglo de Oro», en María Antonia Virgili Blanquet, Germán Vega García-Luengos y Carmelo Caballero Fernández-Rufete (eds.), *Música y literatura en la península Ibérica: 1600-1750*, Valladolid, Junta de Castilla y León – Universidad de Valladolid – Central Hispano, pp. 377-383.
- HERRERA NAVARRO, José (1993), *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Alcalá de Henares – Madrid, Fundación Universitaria Española.
- HUERTA CALVO, Javier (2001), *El teatro breve en la Edad de Oro*, Madrid, Laberinto.
- MADROÑAL, Abraham (2003), «Quiñones de Benavente y el teatro breve», en Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, vol. 1, p. 1025-1068.
- MARTÍN MARTÍNEZ, Rafael (2008), «[Francisco] Benegasi», en Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro breve en España*, Madrid – Frankfurt am Main, Iberoamericana – Vervuert, pp. 675-678.
- MARTÍNEZ BENNECKER, Juan B. (2013), «La ruptura matrimonial en *El juez de los divorcios de Cervantes*», *Lemir*, 17, pp. 65-74.
- MARTÍNEZ LÓPEZ, María José (1997), *El entremés: radiografía de un género*, Toulouse, PUM.
- MATA INDURÁIN, Carlos (2007), «*Llámenla como quisieren* de José Joaquín Benegasi y Luján, comedia burlesca del siglo XVIII», *Oppidum. Cuadernos de investigación*, 3, pp. 189-220.
- (2018a), «“Diome Apolo mi destino / para lo jocoso solo”: la poesía festiva de José Joaquín Benegasi y Luján», en Alain Bègue y Carlos Mata Induráin (eds.), *Hacia la Modernidad. La construcción de un nuevo orden teórico literario entre Barroco y Neoclasicismo*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, pp. 97-109.
- (2018b), «*La campana de descasar*, entremés de José Joaquín Benegasi y Luján: comentario y edición anotada», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 6.2, pp. 639-655.
- (2019a), «“Estamos hoy en un siglo / fatal para los discretos”: estudio y edición de *El ingenio apurado*, baile entremesado de José Joaquín Benegasi y Luján», *Revue Romane*, DOI: <<http://doi.org/10.1075/rro.18032.mat>>.
- (2019b), «“Está para los poetas / el tiempo no regular”: estudio y edición anotada del *Baile del papillote*, de José Joaquín Benegasi y Luján», en Ramón González, Inés Olza y Óscar Loureda (eds.), *Lengua, cultura, discurso. Estudios ofrecidos al profesor Manuel Casado*, Pamplona, Euns, 2019, pp. 1229-1250.

- PADILLA AGUILERA, Tania (2015), «Edición y estudio de *Papel nuevo: Benegasi contra Benegasi*, Madrid, 1760, de José Joaquín Benegasi y Luján», *PHEBO*, en <<http://www.uco.es/investigacion/proyectos/phebo/es/texto/papel-nuevo-benegasi-contra-benegasi>>.
- PADILLA AGUILERA, Tania (2019), «José Joaquín Benegasi y Luján (1707-1770): perfil vital», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, nº 25, pp. 359-444.
- PADILLA AGUILERA, Tania (en prensa), «J. J. Benegasi y Luján en sus impresos: la construcción de un perfil poliédrico», *Cuadernos Dieciochistas*.
- PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio (1981), «Evolución de la poesía en el siglo XVIII», en Emilio Palacios (coord.), *Historia de la literatura española e hispanoamericana*, Madrid, Orgaz, vol. IV, pp. 23-85.
- QUEVEDO, Francisco de (2010), *Historia de la vida del buscón llamado don Pablos, ejemplo de vagamundos y espejo de tacaños*, ed. y guía de lectura de Ignacio Arellano, Madrid, Espasa Calpe.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (2012), «Para una bibliografía de José Joaquín Benegasi y Luján. Hacia su consideración crítica», *Voz y letra. Revista de literatura*, 23.1, pp. 147-169.
- (2013), «La epístola poética en el bajo barroco: impreso y sociabilidad», *Bulletin Hispanique*, 115.1, pp. 221-252.
- (2014), «Benegasi y la poética bajo barroca: prosaísmo, epistolaridad y tono jocoserio», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, nº 20, pp. 175-198.
- SÁENZ, María Ascensión (2004), «El juez de los divorcios o la institución matrimonial en entredicho(s)», en María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito (eds.), *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja, 15-19 de julio 2002*, Madrid – Frankfurt am Main, Iberoamericana – Vervuert, vol. II, pp. 1569-1576.
- SÁEZ RAPOSO, Francisco (2013), «Entre danzas antiguas y bailes nuevos: la huella de Francisco de Quevedo en la evolución del baile dramático», *La Perinola*, 17, pp. 179-200.
- SALTILLO, marqués del (1948), «La casa de D. José Joaquín de Benegasi y Luján», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, 56, pp. 168-172.
- TEJERO ROBLEDO, Eduardo (1984), «El entremesista arenense Francisco Benegasi y Luján», *Cuadernos abulenses*, 2, pp. 89-111.
- TEJERO ROBLEDO, Eduardo (1991), «Dos poetas (Nicolás F. Moratín y José Joaquín Benegasi) para un Infante, más un pretexto didáctico», *Didáctica (Lengua y Literatura)*, 3, pp. 129-140.
- TEJERO ROBLEDO, Eduardo (2010), *El dramaturgo Francisco de Benegasi y Luján (1659-h. 1743): biografía y reedición de su obra completa*, Ávila, Institución Gran Duque de Alba.
- THOMASON, Phillip Brian (2005), *El Coliseo de la Cruz, 1736-1860: estudio y documentos*, London, Tamesis Books.
- ZIMIC, Stanislav (1979), «El juez de los divorcios de Cervantes», *Acta Neophilologica*, 12, pp. 3-27.